

## **Da sociabilidade à irmandade representada: reflexões sobre laços sociais, subjetividades e violências no filme *A cor púrpura***

**Vivian Castro de Miranda**  
**Universidade Federal de Santa Maria**  
**Brasil**

Em períodos como o escravagista, que nos EUA vigorou legalmente até 1865, estavam homens e mulheres negras sob a “mesma” lógica de opressão, e sendo assim, os laços sociais entre eles se constituíram basicamente com características de solidariedade, segundo o que se pode depreender da abordagem de Angela Davis (2016). A dominação de um grupo branco sobre o outro, representada principalmente pela diferença de raça, põe em perspectiva uma sociedade instituída em pelo menos dois polos, com significativa coesão entre o povo negro. Nesse sentido, é possível citar a abordagem de Davis em *Mulheres, raça e classe* (2016), com especial atenção ao capítulo sobre “O legado da escravidão”, em que o legado de resistência de homens e especialmente – das mulheres negras – resulta em um papel político atuante, em âmbito familiar e comunitário, revelando as facetas de uma História ainda por ser explorada adequadamente em termos de um ponto de vista que faça justiça a essas vivências.

Por outro lado, diante da narrativa fílmica *A cor púrpura* (EUA, 2023), nota-se que decorrido pouco tempo após a abolição, o recorte temporal do filme que se inicia em 1909 na Geórgia traz uma sociedade com características mais complexas, tanto que a ideia de uma coletividade estabelecida por laços democráticos e raciais evoca uma expectativa rompida, também diante do imperativo das relações de gênero. Em tão curto espaço temporal entre o período escravagista e a abolição, a ficção explora uma outra lógica social, de modo que questionamos o modo como essas relações são instituídas entre pessoas “livres”. O tipo de elo social que interfere na possibilidade de um efetivo “estar junto”, para usar as palavras do sociólogo francês Michel Maffesoli, parece estar estampado na narrativa do filme, que explora relações nada amistosas e muitas vezes calcadas na violência, representando, ainda que no ambiente segregado dos negros americanos, um microcosmo do que é possível verificar em relações sociais daquela época. Da cordialidade aos embates dentro da própria

comunidade racial encontra-se a complexidade de uma lógica social em que as interseccionalidades de raça, classe e gênero são postas em movimento, atravessados pela ascensão do capitalismo e do acesso à propriedade privada.

A hipótese com a qual trabalhamos é de que, na passagem para a condição de homens livres, estes são cooptados pela lógica de dominação que já subjugava a mulher negra dentro do sistema escravagista pelo homem branco. Para entender isso, contamos com a proposição de Wittig (1992), para quem um contrato social existe (desde a proposta de Rousseau) e se atualiza a partir dos pressupostos ideológicos de sexualidade e gênero. Questões que passamos a explorar a partir da análise do filme *A cor púrpura* (EUA, 2023) seguem na direção de compreender melhor como a dominação sobre as mulheres se corporifica na prática, e suas consequentes relações com uma filosofia do sujeito característica daquela sociabilidade representada, na qual cresce a ideia do uso da força e do desrespeito para sustentar a assimetria das relações.

### *Contexto histórico, continuidades e discontinuidades sociais*

*A cor púrpura* (EUA) é uma narrativa que nasce como obra literária (*The Color Purple*, 1982) da escritora e poeta americana Alice Walker – ativista negra feminista, nascida em 1944 no estado da Geórgia, onde a adaptação fílmica também é ambientada. O romance original, de formato epistolar em que a protagonista Celie escreve cartas para Deus, recebeu o Prêmio Pulitzer em 1983, outorgado a pessoas com trabalhos de excelência no campo da literatura, música e jornalismo. A primeira adaptação para o cinema data de 1985 por Steven Spielberg. A nova versão do filme adaptado como musical é de 2023 e produzido por Quincy Jones e volta com Steven Spielberg – juntamente com os produtores do musical de palco Scott Sanders e Oprah Winfrey, que estreou na Broadway em 2005 (Nova York). Também conta com a participação executiva da escritora Alice Walker e sua filha Rebecca Walker.

O recorte temporal do filme inicia-se no período consecutivo ao pós-abolição, entre 1909 e 1947 em uma cidade rural na Georgia, enfocando principalmente a comunidade negra americana dessa época, possivelmente em razão da segregação racial a qual foram submetidos. A autora, ligada à luta contra o racismo e pelo direito das mulheres, enfoca nessa narrativa a vida das mulheres, atravessada pela grande violência sofrida dentro da própria

comunidade negra. Um complemento interessante podemos encontrar nas reflexões de fundo histórico de Angela Davis (1944), também ativista e feminista negra americana, professora e filósofa dedicada à luta antirracista, cuja abordagem demonstra sobretudo os embates entre negros e brancos em busca de direitos.

Entre história e ficção, o acompanhamento do período entre o pós-abolição (1865) e o marco inicial (1909) de *A cor púrpura* dá conta de um tempo cronológico bastante reduzido, se considerarmos o tipo de sociabilidade representada na ficção, cujos laços sociais se distanciam de laços de cordialidade e comunidade e são amparados na mesma condição de opressão do período escravagista. Nesse sentido, e revisitando *O contrato social* de Rousseau, originalmente publicado em 1762, nota-se uma proposição de base crítica à situação política e social do seu tempo, evidenciando uma organização social baseada em dois polos cuja diferença estava baseada principalmente na diferença de raça e propriedade, nas posições de senhores e escravos:

E assim, seja qual for o ângulo pelo qual os fatos se encarem, o direito de escravidão é nulo, por ser ilegítimo, absurdo e nada significar. As palavras *escravo* e *direito* são contraditórias, anulam-se reciprocamente. Quer de um homem para outro homem, quer de um homem para um povo, sempre esta argumentação será insensata: “Estabeleço contigo um acordo, inteiramente em meu benefício e totalmente em teu prejuízo, que mantereí enquanto quiser e que tu terás de aceitar enquanto eu assim o entender” (Rousseau, 25).

Esse tipo de “despotismo”, para usar as palavras de Rousseau, já era condenável pelo contrato social desde o século XVIII, cujas bases da democracia ainda lutamos para colocar em prática. Para Angela Davis, em *Mulheres, raça e classe* (2016), é no racismo e no sexismo implicado nessas relações que subjugou homens e mulheres a condições degradantes de vida, cuja exploração do trabalho e castigos constantes eram rotina para ambos os sexos, mas atingia as mulheres de forma ainda mais implacável. Da experiência vivida por eles nessa época, raça e classe subalternizada foram sem dúvida fatores de fortalecimento para um modo de ser e estar juntos, algo que se refletiu nas várias dinâmicas que envolveram suas lutas.

As condições sociais subsequentes à abolição, no entanto, apontam para características complexas de uma sociedade não homogênea e que passou a suscitar relações

de gênero cada vez mais evidentes – e é a partir deste viés que o filme se encaminha, pois já não podendo contar com a proteção unânime de seus homens, e pouco convergindo na direção dos interesses compartilhados com mulheres não negras, a condição das mulheres negras torna-se muito preocupante. Em *A cor púrpura* (EUA, 2023), a violência é a abordagem que representa em grande medida o isolamento dessa mulher que só encontra acolhimento e identificação na semelhante. Já nas primeiras cenas (*entre 6min14s e 8min8s*), a irmã mais nova, Nettie (interpretada por Halle Bailey), é o único apoio que Celie (interpretada por Fantasia Barrino) tem para enfrentar os abusos do pai, de quem acaba tendo dois filhos, abuso que o homem tenta esconder retirando dela as crianças imediatamente após o nascimento como forma de apagar o incesto, pois àquela altura era homem de negócios.

A narrativa transcorre com outra sequência brutal, em que a normalização da violência parece ser a estratégia para mexer com a anestesia do olhar do espectador perante a barbárie. Da conversa entre as irmãs, é sabido ser a segunda criança nascida nessa situação, e para consolidar a introdução da narrativa, Celie também é dada em casamento forçado para um homem chamado Mister, interpretado por Colman Domingo (*entre 16min10s e 20min7s*), pai de três crianças, violento, e que vem a causar o desaparecimento da irmã Nettie que havia feito a tentativa de morar na casa do cunhado para justamente fugir das investidas do pai, com a saída da irmã mais velha. Celie firma-se como personagem de um perfil psicológico triste e apático, sem voz e forças para lutar contra a condição que se impõe. Na construção da personagem se insinua traços de revolta, quando desde início passa a questionar sobre Deus – “se ele é tão bom, porque não devolve meus filhos?” – questionamento que retorna em vários momentos, e mais adiante se soma ao desaparecimento da irmã, de quem o marido não permite receber as cartas com notícias.

O filme segue construindo uma linha em que o afastamento das personagens masculinas e a aproximação com outras mulheres apresenta-se como única opção para a protagonista, criando, aos moldes da dramaturgia, um núcleo de personagens em torno de Celie, em que o laço com outras mulheres vai dando novos rumos ao enredo. Para Maffesoli (1996), a socialidade constitui-se por laços que se dão a partir de uma certa ética mediante a qual um grupo social se constitui. Esse *ethos*, que se reflete em “modo de ser”, à medida que se impõe como uma moral, pode significar “o fim de uma certa concepção de vida” (Maffesoli, 1996, p. 16). Essa noção do autor serve-nos para iluminar a situação de certos grupos que foram historicamente dominados, e sobretudo para pensar a condição das

mulheres no filme. Nota-se que é a irmandade entre elas que torna possível para Celie enfrentar todo o drama em que se transforma sua vida, e é com a ajuda de Sophia (interpretada por Danielle Brooks) e Shug (interpretada por Taraji Henson) que ao longo das cenas, entremeadas com números musicais, o espectador vai acompanhando os desdobramentos da vida das três personagens e de uma nova protagonista que vai ressurgindo, ainda que a adaptação para o gênero tenha suavizado certo peso dramático para os que assistiram ao original.

Há um jogo que se estabelece entre o “eu” e o corpo social do qual participa. No filme, a dinâmica entre as personagens exprime-se como uma espécie de simulacro do feminismo, uma irmandade que reflete relações de afeto entre mulheres que se apoiam mutuamente. De modo mais radical, essa aproximação revela-se na relação efetivamente amorosa entre Celie e Shug, que se vê em situação no mínimo conflituosa, uma vez que a artista também se relaciona com Mister, e torna-se amante dele, por vezes na mesma casa que Celie. Mas é com ela que Shug vai viver no final, vindo buscá-la para morar em Memphis, em uma das cenas mais esperadas no desfecho do filme, pois representa o levante da protagonista.

As relações sociais por vezes se aproximam e se chocam, e indicam que apesar de englobarem-se no macro, também estabelecem interações conflitantes e atrativas. Constituir laços com outros, construir conexões, mas sem se abandonar a si mesmo e perder-se no todo. O aspecto constitutivo do “eu”, com a perspectiva da união com o outro, geraria uma reunião muito produtiva, encontrando ressonância no que afirmava Rousseau:

Como os homens não podem criar novas forças, mas apenas unir e dirigir as que existem, não tem outro meio para sobreviver, senão agregarem-se, unirem forças que possam derrubar obstáculos, pô-las em jogo para um único objetivo, fazê-las atuar harmoniosamente (Rousseau, 27).

A liberdade como postulado fundamental de Rousseau lembra-nos de algo que as mulheres pouco conseguiam usufruir na prática, pois fora das dinâmicas dos grupos ficava muito difícil realizar qualquer tipo de enfrentamento do contexto apresentado, o que implica o tensionamento desse contrato como um ideal em prol de uma moral explicitada por um bem comum, mas que pouco ou nada se refletia em uma prática efetivamente democrática.

Nesse sentido, houve a tentativa de questionar esse contrato social que não abarcaria a situação social das mulheres, como foi feito pela filósofa Olympe de Gouges (França, 1748-1793), vindo a ser guilhotinada durante os eventos da revolução por apontar que a “Declaração dos Direitos do Homem” estava incompleta (OLYMPE de Gouges, 2022). A filósofa é considerada também uma abolicionista, denunciando o pensamento de época que evoca a não universalidade e igualdade. Com o pós-revolução seguiu-se o retrocesso, estabelecendo o poder de pais e maridos sobre as mulheres como exemplo de ideias patriarcais.

A trama ficcional de *A cor púrpura* (2023) é encenada por uma sociabilidade complexa, que pode ser explicada por uma visão de identidades com múltiplos aspectos de raça, gênero, classe, identidade nacional *etc.* – e que aponta para aspectos ideológicos no que diz respeito a circuitos de poder que regem o campo social. É assim que se torna possível questionar o fato de um homem, apesar de oprimido, também tornar-se opressor. Muitas das personagens masculinas são representadas com comportamentos típicos da lógica patriarcal, em que o homem é detentor do poder sobre os bens e as decisões que envolvem a família. Esse tipo de lógica impacta diretamente nas relações comunitárias, em que uma hierarquia se estabelece de pronto, tendo como consequência as desigualdades. Segundo a proposta de Jameson (1992) na obra *O inconsciente político*, as estruturas e hierarquias do campo social são postas em movimento, grosso modo, por uma automatização da luta de classes que invade o inconsciente. A reflexão, bastante mais extensa e rica, volta-se para a possibilidade de análise das narrativas, e embora segundo o próprio autor, não se encerre na ideia de uma crítica ideológica, também não nega a vocação para expor esse tipo de construção que as invade, não raras vezes caracterizadas por uma “falsa consciência”.

Segundo Wittig (1992), as assimetrias sociais têm origem em uma aproximação entre a sociedade patriarcal e heterossexual, relacionando a dominação que se estabelece sobre o outro na construção da categoria diferença, mobilizada para ocultar interesses ideológicos. Essa diferença não é ontológica. A partir do exemplo da escravidão, ela formula uma atualização desse contrato social, que se apresenta também como heteronormativo:

A sociedade hétero está baseada na necessidade, a todos os níveis, do diferente/outro. Não pode funcionar economicamente, simbolicamente, linguisticamente ou politicamente sem este conceito. Necessidade do

diferente/outro é uma necessidade ontológica para todo o aglomerado de ciências e disciplinas a que chamo o pensamento hétero. Mas o que é o diferente/outro se não a(o) dominada(o)? A sociedade heterossexual é a sociedade que não oprime apenas lésbicas e homossexuais, ela oprime muitos diferentes/outros, oprime todas as mulheres e muitas categorias de homens, todas e todos que estão na posição de serem dominadas(os). Para constituir uma diferença e controlá-la é um “ato de poder, uma vez que é essencialmente um ato normativo. Todos tentam mostrar o outro como diferente, mas nem todos conseguem ter sucesso a fazê-lo. Tem que ser socialmente dominante para se ter sucesso a fazê-lo”. Por exemplo, o conceito de diferença entre os sexos constitui ontologicamente as mulheres em diferentes/outras. Os homens não são diferentes, os brancos não são diferentes, nem o são os senhores. Mas os pretos, tal como os escravos, são (Wittig, 11).

O final dessa citação preenche certo hiato, se considerarmos a história das relações sociais entre o período escravagista e o pós-escravidão, em que se passa a ficção analisada. A personagem Celie, durante quase toda a narrativa, é o protótipo da “Mulher” que aparece na discussão de Monique Wittig no sentido de uma categoria política construída em oposição ao “Homem”, pois sofre toda a sorte de privações e abusos, e ainda é tratada como objeto de posse – é um quase não sujeito, a serviço do sistema: o cuidado da casa, dos filhos do marido, com obediência. Qualquer reação a essa ordem de vida é repreendida com violência, real ou simbólica, mecanismo bastante comum em sociedades como as retratadas em *A cor púrpura* (2023). Quando a questão é o exercício do poder e da dominação, seja sobre pessoas ou sociedades inteiras, o resultado aponta para opressão e desigualdades.

### *Violência, sexismo e racismo*

A violência que poderia ser vista como simbólica, ao longo do filme, aproxima-se do real, ainda que narrada ficcionalmente. A adaptação do romance de Alice Walker enfoca a violência contra a mulher, sexismo e racismo, todas ideias que apoiam e são apoiadas na construção da diferença, na trama. Para Heleieth Saffioti (1934-2010), socióloga brasileira

que é referência na área de estudos de gênero até hoje, a violência contra a mulher – parte de seus estudos finais, desenvolve-se também como mecanismo de manutenção do poder, assim como o medo. Nesse sentido, é preciso pensar, segundo ela, as relações de gênero entrelaçadas com questões ideológicas:

O patriarcado refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina. Tratar esta realidade em termos exclusivamente do conceito de gênero distrai a atenção do poder do patriarca, em especial como homem/marido, “neutralizando” a exploração-dominação masculina (Saffioti, 145).

Dentre os últimos argumentos apresentados em *Gênero, patriarcado, violência*, publicado originalmente em 2004, a autora destaca o fator social que emana da discussão sobre a diferença. Nesse sentido, para além das questões de gênero resultantes de discussões ancoradas no sexo, e este na natureza, para além disso existe a criação de uma “ordem patriarcal de gênero”, historicamente construída para a manutenção da desigualdade em campo social. Nota-se, por exemplo, que o filme explora a questão hierárquica do domínio dos homens sobre as mulheres nos ensinamentos e falas que passam de pai para filho, como na cena em que o pai de Mister o repreende por não tomar uma atitude com Celie no momento em que esta afirma, em presença de todos, estar saindo de casa (entre 1h31min e 1h37min) – algo que só poderia acontecer com a concordância do marido, contra o qual a personagem investe também com uma faca. Essa cena é das mais importantes, pois mostra a quebra de protocolos fundamentais para a manutenção da ideologia patriarcal, no momento em que a protagonista enfrenta a condição de submissa e subjugada, uma vez que não tinha liberdade nenhuma para agência, após ter passado a vida como vítima de violências diversas, inclusive do marido.

Nessa mesma sequência, que pode ser considerada como o *turningpoint* e o levante da protagonista, um encadeamento de situações vêm à tona na sequência. Nesse sentido, a personagem Sophia, como um exemplo de mulher à frente do seu tempo, havia sido severamente punida e presa após uma briga no centro da cidade. Após o disruptivo comunicado de Celie para os que cercavam a mesa do almoço, Sophia chora e aproveita para agradecer à amiga pelas visitas à prisão, sem a qual reconhece que não conseguiria suportar



aqueles longos e insuportáveis anos, além de afirmar ser por conta do seu apoio que acreditava na existência divina.

Ativa e imponente, Sophia é uma personagem que representa a face da agência das mulheres negras, quando na maioria das vezes não há espaço para nada na sociedade reservada aos afro-americanos desse período. É no meio desses embates que tentativas de impor limites para o exercício da subjetividade das mulheres negras é apresentada a partir da abordagem do racismo, do qual a personagem não consegue fugir, sendo presa injustamente. O episódio da prisão (entre 1h22min e 1h24min) coloca em perspectiva como classe, raça e gênero são atravessados por questões simbólicas relacionadas ao poder e ao capital, uma vez que a causa da prisão tem origem em uma tentativa de forçá-la a trabalhar na casa da esposa do prefeito, provavelmente para cumprir serviços domésticos.

Davis (2016) lembra que o campo do trabalho e suas ocupações é um dos pontos mais problemáticos para a luta de mulheres negras e não negras, mas especialmente para as primeiras em virtude do trabalho doméstico e a necessidade de quebra com certos ciclos de exploração. Em “O significado da emancipação para as mulheres negras”, capítulo cinco do referido livro, a discussão tende a demonstrar o processo pelo qual as mulheres, de escravizadas, passaram à mão de obra explorada no pós-escravidão. O ciclo de perpetuação do período escravagista, que só termina legalmente nos EUA a partir de 1865, após a guerra civil, institui novas formas de relações de dominação a partir do trabalho. Meio século depois da “liberdade” anunciada, as mulheres ainda não haviam abandonado o trabalho no campo, e as poucas que foram para as indústrias trabalhavam em atividades insalubres e com os menores salários e, as demais, para o trabalho doméstico. Segundo Davis (2016), estudos de meados do século XX ainda destacavam a difícil vida econômica das mulheres negras, convertidas de escravas em babás, cozinheiras, lavadeiras, vendedoras ambulantes, arrumadeiras, zeladoras. Como “serviçais”, enquanto este for considerado a regra no que se refere a uma “ocupação de negros”, não há como pensar em emancipação.

Nesse sentido, o filme contempla questões de subjetividade das mulheres, diante de tantas problemáticas que poderiam tensionar a representação de agência das personagens. Sophia, que no início do filme casa-se com Harpo, enteado de Celie, é uma mulher sem amarras, que desafia a todos e mesmo ao jovem marido, inclusive ao surgir em outro relacionamento. Ousada para a época em todo o seu comportamento, começa possivelmente a incomodar as mulheres brancas de classe mais alta, e acaba sendo perseguida. A situação

acaba mal para Sophia, que fica seis anos na prisão e longe dos filhos. A cena da briga com a consequente prisão é um enredo típico das representações sociais da diferença, em que o negro acaba preso, não raras vezes morto pela autoridade policial que endossa a opressão racial e de classe como parte da lei sobre os mais fracos, sem nem mesmo precisar de motivos. Extremamente debilitada psicologicamente ao sair da prisão, Sophia só retoma o ânimo com o início do levante de Celie, ao enfrentar Mister, o marido violento. Com uma grande gargalhada, a personagem afirma: “as coisas vão mudar por aqui. A velha Sophia está em casa agora!” (entre 1h31s e 1h35min).

Destaca-se na enunciação das personagens e na linha argumentativa dessa cena uma espécie de levante coletivo das mulheres, pois todas as presentes resolvem pronunciar-se sobre o que realmente querem e irão fazer, encaminhando para uma discussão sobre o empoderamento das personagens femininas. Ainda que distante da expectativa da época, e mesmo não podendo significar uma conquista de caráter mais amplo, o episódio reverbera, naquele microcosmo, um fenômeno de autoconfiança e autoestima das mulheres, apresentando-se como estratégico diante dos discursos masculinos extremamente patriarcais e sexistas e mudando completamente o rumo da narrativa, que traz a essa altura uma grande pitada de humor na fala das mulheres que passam não somente a se impor como também a depreciar os homens, com efeito cômico garantido. É no mínimo catártico ouvir Celie, a mulher calada e vitimada durante todo o percurso narrativo, chamar Mister de “saco de bosta de cavalo morto” (em tradução livre).

Segundo Magdalena León, uma perspectiva sobre o empoderamento de mulheres indica que há um movimento que precisa ser considerado, do pessoal ao coletivo. Apesar das máximas feministas bastante conhecidas, tais como “o pessoal é político”, no que se refere à discussão sobre o desenvolvimento de mulheres em variados campos, o investimento em dinâmicas associativas – que nos interessa na medida que permitem rasuras ao fechamento do campo social à participação em disputas de poder. Para León (2001), a palavra “empoderamento” (de *empowerment*) é utilizada em diferentes contextos e não tem um significado único, e de tal modo indica diferentes perspectivas que se tornam interessantes quando interligadas:

Una de las contradicciones fundamentales en el uso del término “empoderamiento” lo expresa el debate entre el empoderamiento individual y el

colectivo. Para quienes lo usan desde el área de lo individual, con énfasis en los procesos cognitivos, el empoderamiento se circunscribe al sentido que los individuos le autoconfieren. Toma un sentido de dominio y control individual, de control personal. Es “hacer las cosas por sí mismo”, es “tener éxito sin la ayuda de los otros”. Ésta es una visión individualista, que lleva a señalar como prioritarios a los sujetos independientes y autónomos con un sentido de dominio de sí mismos, y desconoce las relaciones entre las estructuras de poder y las prácticas de la vida diaria de los individuos y grupos, además de que desconecta a las personas del amplio contexto sociopolítico, histórico, de lo solidario, de lo que representa la cooperación y lo que significa el preocuparse por el otro (Léon, 96).

A adaptação para o musical joga com essa dinâmica, entre o aspecto individual e subjetivo das personagens, nas suas características pessoais, que ganham relevo ou servem de estímulo para as demais mulheres. Nesse caso, ganha relevância a personagem de Shug Avery, a cantora ousada, bem vestida, bem resolvida social e financeiramente, que circula em todos os lugares. O filme evidencia, na relação com Celie, não o aspecto da fama, mas aquilo que a faz “diferente” como mulher, ao mesmo tempo que carrega os significados de tudo o que é proibitivo socialmente para as outras.

São os conselhos e seu exemplo de mulher que abre todas as portas (além de gerar o interesse de um homem cheio de preconceitos e machismo) que vai, aos poucos, apontando caminhos para a mudança de perfil psicológico da própria protagonista, que não por acaso acaba em um triângulo “amoroso” com a cantora – pouco desenvolvido nessa adaptação.



**Figura 1:** Imagem de Divulgação/Warner Bros. Fonte: Canaltech/Portal Terra, 2024.

Uma das cenas envolvendo a relação das duas personagens representa a protagonista, com incentivo de Shug, experimentando o uso de um batom vermelho (fragmento 54min), que além de reforçar a ideia de reconstrução da subjetividade a partir de símbolos do feminino, também aproveita o meio cinematográfico para a exploração do uso das cores para somar aos significados e sentidos que constroem a narrativa, o que se repete em outras cenas. O vermelho na imagem reforça os laços entre as mulheres, inclusive simbolicamente, já que excluindo o azul, também não se converte em roxo (púrpura, da mistura do azul com o vermelho).

Já em outro *take*, a única cena que remete à cor púrpura, que dá nome ao filme e ao romance original de Alice Walker, a imagem (entre 57min e 58min) enquadra as duas mulheres caminhando por um gramado com flores, e a conversa entre elas se encaminha para um tom religioso, em que, de um lado, Shug Avery destaca as maravilhas da criação divina, sem as quais a cor púrpura não poderia ser apreciada e vista, ao passo que Celie retorna com sua visão crítica a respeito da presença de Deus na vida dela. O mesmo questionamento, que perpassa toda a narrativa (“se ele é tão bom, porque não devolve meus filhos e minha Nettie”) é respondido por Shug na afirmação de que esses fatos não poderiam ser atribuídos a Deus, e sim aos homens que fizeram isso com ela.

O significado da cor, que de modo geral remete ao divino e à espiritualidade, apresenta desdobramentos em termos de afirmação positiva no desfecho da narrativa, uma vez que tanto os filhos como a irmã mais nova retornam da África para o convívio com a personagem. Como um milagre que é operado com a ajuda do próprio Mister, em uma espécie de redenção do homem, a mensagem parece indicar que “crer” é possível, o que é reforçado pela defesa dessa visão pelas mulheres, em diferentes momentos. Outro fato em destaque, nesse sentido, é que Celie vem a descobrir que o homem que a criou não era seu pai biológico, o que retira certo peso sobre o incesto sofrido, além de inserir mudanças positivas ao receber uma herança do verdadeiro pai.

Para além das lutas em comum em busca de voz, e da religião como reforço desses laços, outro fator que se apresenta determinante para o fortalecimento do grupo feminino é a empatia em razão da violência sofrida pela protagonista – fio condutor que aponta para uma espécie de luto da personagem diante de tantas perdas, que só encontram conforto no desfecho. A condição precária da personagem e a identificação com as demais também se desenvolve por meio da dor, que desencadeia reflexões para certa filosofia do sujeito. Em

face de estereótipos de gênero, as personagens masculinas não são capazes de dar conta de suporte e cuidado, muito pelo contrário, usam da violência como exercício do poder. Com exceção de Harpo e o novo companheiro de Sophia que surgem como um sopro de alívio (e talvez esperança), na contramão das subjetividades masculinas que protagonizam o enredo.

Para Judith Butler, as dinâmicas entre o “eu” e o “outro” fazem questionar o valor de uma vida diante de contextos de violência. A própria construção do “eu”, que se constitui desse “outro” (e que pode ser “perdido”) é problematizada. Ao analisar o contexto de guerra americano, a reflexão se encaminha no sentido de considerar a vulnerabilidade humana, ainda que reconheçamos que uns sejam mais propensos a sofrer violência que outros. Diante da consideração pelo outro, a violência dirigida ao “eu” poderia converter-se menos em revanche, mas em política de cuidado e preocupação. É o equivalente, como diz Butler (2006), em converter o luto e a dor em um recurso político, para o bem comum. No filme, ao menos essa energia torna-se sinergia, para o cuidado de umas com as outras.

Em uma analogia com a guerra, o que se percebe é que as situações de violência expõem verdades dolorosas, para as quais Butler propõe senão respostas, outras reflexões. Trata-se de pensar que nossa existência passa a ser precária caso o outro nos interpele de modo que não possamos advertir ou evitar, para usar as palavras da autora. Em nossa concepção, é o imperativo de uma lógica de (des)respeito, que também é reivindicada pela protagonista na narrativa, assim que é chamada, em tom de ofensas, de pobre, negra, mulher e feia. Nesse contexto, indagamos aos moldes de Butler (2006), sobre as vidas que, dentro de uma concepção normativa do humano, por exclusão, tornam-se invisíveis, e seus corpos passam a ser menos (politicamente) importantes. Uma ética da não violência surge como proposta para o enfrentamento da hierarquia que sugere que algumas vidas valem a pena e outras não, e a apreensão da precariedade da vida começa em admitir a existência e a vida do outro, discussão que infelizmente leva para os limites do mal.

No filme, apesar de críticas sobre um arco bastante curto em termos do desenvolvimento narrativo dedicado à tomada de consciência de Mister e sua mudança de comportamento, de qualquer modo, esse desfecho é apresentado ao espectador, e lembra os argumentos finais de León (2001) sobre o fato de que empoderar as mulheres não significa “desempoderar” os homens, mas sim abrir-lhes a possibilidade de libertar-se da ideologia patriarcal.

A título de encerramento desta reflexão, que entrelaça questões de sociabilidade e

subjetividade, é pertinente a aproximação com a discussão desenvolvida por Stuart Hall, durante os anos 1990, sobre identidade, a partir das proposições do capítulo intitulado “Nascimento e morte do sujeito moderno”. Suas indicações mostram a dificuldade de encerrar certa proposta de circunferência em torno de um tipo de sujeito, cujo decurso da história modifica sua complexidade. Nesse sentido, entendemos que a dificuldade de compreender a ficção em análise, ao enfocarmos os desdobramentos da aproximação entre personagens imersas ao mesmo tempo em um contexto que parece maior, mais complexo e englobante, dá conta justamente dos processos sociais em curso com o estabelecimento da modernidade em seu estágio já avançado.

Para o autor, pistas para compreender o “eu”, entre o indivíduo e o social, encontram-se no modelo sociológico interativo, produto da metade do século XX, que coincide com o recorte temporal da narrativa em questão. Trata-se, assim, de um sujeito que precisa negociar os papéis que exerce, pois não raro entram em conflito. São “duas entidades conectadas mas separadas” (Hall, 2006, p. 32). No caldo efervescente dessa época, se considerarmos uma série de “feminismos” em curso, soma-se às subjetividades femininas na ficção de *A cor púrpura* (2023) mais essa camada de sentido, que diz respeito a mulheres que passaram a “se pensar” e “organizar”, ainda que esse fenômeno não seja discutido, apenas implicitamente ou na lógica da produção de sentido.

Narrativas vinculadas a esta visão crítica e política, e Alice Walker é ligada à luta antirracista e ao ativismo feminista, geralmente desenvolvem a ideia de agência das mulheres negras, que a ficção permite elaborar. A repetição de enredos que também carregam essa proposta, tais como o recente *Hidden Figures* (EUA, 2016), traduzido no Brasil como *Estrelas Além do Tempo* (2017), trata da incrível participação das matemáticas negras na corrida espacial americana diante de todo o racismo e sexismo dos anos 1960, mesmo na ciência (NASA).

No caso da narrativa fílmica aqui analisada, ficam evidentes a ideia de transgressão e subversão de regras sociais mediante as quais o contrato social de Wittig (1992) – que é heteronormativo – põe em discussão. A encenação de uma bissexualidade das personagens já é, nesse sentido, uma aposta para discutir o *status quo* representado. De outro lado, a ideia de sociabilidade naquele contexto aponta para um contraponto entre a subjetividade que estava sendo moldada e a necessidade de união em um coletivo feminino – comunidade para a qual poderiam se reportar diante de um contexto mais amplo de opressão que se impunha, com a presença de um sujeito masculino que, apesar de oprimido, também torna-se opressor,

ao assimilar a estrutura do patriarcado. Diante de tudo isso, o tipo de filosofia do sujeito que perpassa o filme indica a quebra de uma série de paradigmas para a constituição de novas subjetividades e sociabilidades.

© Vivian Castro de Miranda

## *Filmografia*

*The Color Purple*. Drama; musical. Dirigido por Blitz Bazawule, Discovery Global Drama, 2023, Prime Video. Brasil. UHD.

## *Bibliografia*

Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Tradução: Fermín Rodríguez. Paidós, 2006.

Davis, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. Boitempo, 2016.

Hall, Stuart. *Nascimento e morte do sujeito moderno*. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. DP&A, 2006, p. 23–46.

Jameson, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução: Valter Lellis Siqueira. Revisão de Tradução: Maria Elisa Cevalco. Editora Ática, 1992.

León, Magdalena de. “El empoderamiento de las mujeres: encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género.” *La Ventana, Guadalajara*, n. 13, p. 94-106, 2001, <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-4.pdf>.

Maffesoli, Michel. *No fundo das aparências*. Tradução: Bertha H. Gurovitz. Vozes, 1996.

“Olympe de Gouges, a revolucionária francesa morta na guilhotina por defender direitos de todos.” *BBCNews*, 23 de julho de 2022, <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62210363>.

Rousseau, Jean-Jacques. *O contrato social*. Tradução: Mário Franco de Sousa. Editorial Presença, 2010.

Saffioti, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. Fundação Perseu Abramo, 2015.

Wittig, Monique. “A mentalidade hetero.” *The Straight Mind and other Essays*, Beacon, 1992, [https://we.riseup.net/assets/134062/Wittig,+Monique+O+pensamento+Hetero\\_pdf.pdf](https://we.riseup.net/assets/134062/Wittig,+Monique+O+pensamento+Hetero_pdf.pdf).